

# RELECTURA DE ALGUNOS TEXTOS DE JOSEPH BEUYS A PARTIR DE LOS CÓDIGOS BARTHESIANOS

Gabriel Cimaomo

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	1
2. BIOGRAFÍA DE JOSEPH BEUYS .....	1
3. MARCO TEÓRICO .....	2
4. LAS LEXIAS SELECCIONADAS EN EL DISCURSO ARTÍSTICO DE BEUYS .....	3
4.1. LA MIEL EN LOS TEXTOS DE BEUYS .....	3
4.2. EL FIELTRO Y LA GRASA EN LOS TEXTOS DE BEUYS .....	3
4.3. LOS ANIMALES .....	4
5. CÓDIGOS LINGÜÍSTICOS .....	4
5.1. Código Hermenéutico.....	4
5.2. Código Proairético .....	5
5.3. Código Semántico o Sémico .....	5
5.4. Código Referencial o Cultural .....	7
5.4. Código Simbólico .....	8
5.5. Código Comunicacional .....	9
5.6. Código Estilístico .....	9
6. TEXTOS SELECCIONADOS: DOS ACCIONES Y UNA INSTALACIÓN .....	9
6.1. CÓMO EXPLICAR CUADROS A UNA LIEBRE MUERTA .....	10
6.2. ME GUSTA AMÉRICA. LE GUSTO A AMÉRICA .....	10
6.3. BOMBA DE MIEL EN EL LUGAR DE TRABAJO .....	10
7. RECONSTRUCCIÓN DE LOS TEXTOS SELECCIONADOS .....	10
7.1. COMO EXPLICAR CUADROS A UNA LIEBRE MUERTA .....	11
7.2. ME GUSTA AMÉRICA. LE GUSTO A AMÉRICA .....	11
7.3. BOMBA DE MIEL EN EL LUGAR DE TRABAJO .....	12
8. CONCLUSIONES .....	13
9. REFERENCIAS .....	14
10. BIBLIOGRAFÍA .....	14
11. APÉNDICE .....	16
Cómo explicar cuadros a una liebre muerta (fotografías) .....	16
Me gusta América. Le gusto a América (fotografías) .....	17
Bomba de miel en el lugar de trabajo (fotografías) .....	18

## 1. INTRODUCCIÓN

Mi interés en Joseph Beuys surge de mi afición por las instalaciones y acciones de las cuales -se puede decir con justicia- el artista alemán fue uno de los grandes precursores. En el mismo plano de intereses, lo conceptual en el arte como su impacto en lo social ha despertado siempre en mí una atracción poderosa probablemente movido por mi heteróclita vocación artística, filosófica y sociológica.

En *Aufruf zur Alternative (Llamado a lo alternativo)*, Joseph Beuys (apoyándose en Wilhelm Schmundt) propone la "revolución de los conceptos" como salida a la crisis en la que se encuentra sumido el organismo social. En *Reden über das eigene Land (Discursos sobre nuestro país)*, asigna al arte la misión de transformar revolucionariamente el lenguaje y los conceptos. Le interesa la conformación consciente del lenguaje; el lenguaje concebido como algo plástico. Con su idea de lo plástico, "que comienza en la palabra y en el pensamiento", Beuys declara que el lenguaje es la verdadera herramienta de la "Plástica social". Pero ya volveremos más adelante a este concepto y el tan mentado por Beuys de "Escultura social"

Si bien y parafraseando a Roland Barthes, sólo es posible hacer la biografía de la vida improductiva de un autor -porque de la otra época la mejor biografía es la propia obra-, comenzaremos este trabajo reseñando algunas cuestiones biográficas ineludibles para comprender el contexto y trayectoria de Beuys y su obra y aquellas que consideramos importantes destacar en función de la lectura interpretativa que hacemos de este autor.

Para el presente trabajo tomaremos tres piezas de la obra de Beuys: 1. Cómo explicar cuadros a una liebre muerta (1965) 2. Me gusta América, le gusto a América (1974) 3. Bomba de miel en el lugar de trabajo (1977), piezas que destinaremos a "despedazar" para procurar "a posteriori" rescribir como otros textos pero ya desde una lectura activa, convirtiéndonos acaso en coproductores de los mismos y procurando apreciar la pluralidad significativa de cada uno. Para lo cual apelaremos -como seguramente el lector iniciado ya lo habrá advertido- al método barthesiano de modo tal de procurar comprender a través de sus códigos (hermenéutico, proairético, semántico, referencial, simbólico, comunicacional y estilístico) las connotaciones de los textos beuysianos seleccionados.

## 2. BIOGRAFÍA DE JOSEPH BEUYS

Joseph Beuys nace el 12 de Mayo de 1921 en Kleve (Alemania).

En 1940, finalizado el bachillerato y cuando pretendía estudiar medicina, es llamado a filas. En el invierno de 1943, durante el ataque a una base rusa en Crimea, su avión es abatido, sufriendo graves heridas que lo dejan inconsciente. Según su autobiografía, lo recogen un grupo de tártaros nómadas, salvándolo de una muerte segura. Lo curan con remedios caseros, lo untan con grasa animal, lo envuelven en mantos de fieltro para que esté caliente, lo nutren con alimentos derivados de la leche. Este punto según Benjamin H. D. Buchloh<sup>1</sup> no ha sido nunca comprobado y pertenece a la leyenda beuysiana. Aunque considerando su obra yo prefiero pensar que es verídico. Esta experiencia, mítica o no, resonaría en toda su carrera posterior. Tras este incidente es trasladado a un Hospital Militar donde se recupera. Vuelve al frente, es herido nuevamente, condecorado, degradado por su carácter y apresado por los ingleses en 1945. Regresa finalmente a Kleve su patria natal en 1946. Después de la guerra decide dedicar su vida al arte.

En 1947 inicia sus estudios en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf, donde estudió a las órdenes de Enseling y Mataré. Tras graduarse en 1951, los hermanos Van Der Gritten comenzaron a coleccionar sus obras y organizaron la primera exposición en 1953.

En 1961 es elegido catedrático de Escultura Monumental en la Staatliche Kunstakademie.

En 1962 comienza su actividad en Fluxus. Participa por primera vez en 1964 en Documenta, que tuvo lugar en Kassel.

En 1967, Beuys funda el German Student Party (Partido Alemán de los Estudiantes), dando comienzo a su actividad política, denominada por el artista “escultura social”.

En 1968 se realiza la primera exposición retrospectiva de Joseph Beuys, en Stedelijk van Abbe Museum de Eindhoven.

En 1972 es destituido de la Staatliche Kunstakademie en medio de una gran controversia. Al año siguiente funda la Universidad Libre Internacional de la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria.

En 1978 es nombrado miembro de la Akademie der Kunst de Berlín. Los años '70 estuvieron marcados por numerosas exhibiciones a través de Europa y los Estados Unidos. Beuys representó a Alemania en la Bienal de Venecia de 1976 y 1980. Una retrospectiva de su obra tuvo lugar en 1979 en el museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. En 1980 fue nombrado miembro de la Academia Real de Bellas Artes de Estocolmo.

En 1986 recibe el premio Wilhelm Lehmbruck en la ciudad de Duisburg.

Fallece en Düsseldorf (Alemania) el 23 de enero de 1986, a consecuencia de un fallo cardíaco.

### 3. MARCO TEÓRICO

El marco teórico para la lectura de algunos textos de la obra de Joseph Beuys será el de los códigos barthesianos.

Por **código**, lejos de una definición escolástica y acabada, se entenderá "cada una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto (...) una de las Voces con las que está tejido el texto (...) son otros tantos fragmentos de ese algo que siempre ya ha sido leído, visto, hecho, vivido: el código es el surco de ese ya. Al remitir a lo que ya ha sido escrito, es decir al Libro (de la cultura, de la vida, de la vida como cultura), hace del texto el prospecto de ese Libro" <sup>2</sup>

Según Barthes los códigos se vinculan en un texto unos a otros gracias a la común perspectiva semiótica. A los efectos metodológicos, es importante aclarar que cada unidad significativa del análisis puede contener de uno a seis códigos (Barthes, op.cit.). Los códigos que Barthes distingue son: código hermenéutico, código proairético, código semántico o sémico, código referencial o cultural, código simbólico, código comunicacional y código estilístico.

El análisis de Roland Barthes (1970) comienza a separarse de la tradición estructuralista dividiendo el texto en unidades pequeñas de sentido que denomina **lexias** y que Barthes muestra cómo pueden tener diversos significados simultáneamente, según los distintos códigos. De este modo es posible para Barthes hacer una distinción entre texto clásico o pasivo y texto moderno o activo. Este último invita al lector a una participación activa en la producción de los significados, que resultarán infinitos.

Metodológicamente el presente trabajo consistirá en dividir el texto en lexias, es decir en unidades convencionales no constitutivas del discurso leído, determinadas con un mínimo sentido, a fin de facilitar el estudio de los textos y la posterior reconstrucción de los mismos.

Las lexias son unidades de lectura que comprenderán unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases. Esta unidad puede tener la extensión de un lexema o de toda una novela. Su dimensión dependerá de la densidad de las connotaciones, variable según los momentos del texto. Se pretende que en cada lexia no haya más de tres o cuatro sentidos que enumerar, como máximo. <sup>3</sup>

Y las lexias serán en este caso, algunos elementos presentes en gran parte de la obra de Beuys: la miel, la grasa, el fieltro, lo animal.

Etimológicamente **texto** significa “tejido”, “trama” y atendiendo al desplazamiento conceptual realizado por el propio Barthes en 1969 nos referiremos a texto para hacer referencia a algunas piezas o expresiones de la obra de Joseph Beuys.

Cabe aclarar finalmente que por **discurso** u obra se hará alusión a la producción artística completa del autor.

En esta línea el texto no será “respetado” sino continuamente “quebrado”, “interrumpido”, sin ninguna consideración para sus divisiones naturales, pues desde la perspectiva de Barthes el trabajo consiste precisamente en “maltratar” el texto, en “cortarle la palabra” desde el momento en que se sustrae a toda ideología de la totalidad.<sup>4</sup> Las unidades de sentido o connotaciones, serán desgranadas por separado en cada lexia; se trata de esparcir el texto en fragmentos susceptibles de exploración, sin perder de vista la integridad obtenida a base de relecturas y constantes referencias intratextuales. Luego habrá que recuperar el texto, la unidad. Esto requiere una lectura que recobre lo que de redundante y de constante el texto sigue diciendo.

#### 4. LAS LEXIAS SELECCIONADAS EN EL DISCURSO ARTÍSTICO DE BEUYS

De entre los elementos expresivos distintivos y originales del autor que encontramos en su obra: grasa, metales (cobre y hierro), animales (liebre, zorro, abeja, etc.), cera, miel, fieltro y nomadismo, seleccionamos la miel, la grasa, el fieltro y lo animal, debido al uso recurrente que el artista hace de ellos, lo cual nos proponemos justificar concisamente en este punto, mediante una simple enumeración de los textos donde aparecen las lexias seleccionadas, aunque sin inmiscuirnos aún en el trabajo de análisis.

##### 4.1. LA MIEL EN LOS TEXTOS DE BEUYS:

1. En la Documenta VI de Kassel, Beuys exhibió **Bomba de miel en el lugar de trabajo** (Honigpumpe Arbeitsplatz – 1977) creada para la presentación de la Universidad Libre Internacional. A través de un sistema de tuberías, varios hectolitros de miel de abejas son bombeados desde el sótano hasta el desván por dos motores envueltos en grasa.
2. En su acción **Cómo explicar cuadros a una liebre muerta** (1965), **miel** y una capa de polvo de oro le cubren la cabeza mientras éste sostiene entre sus brazos una liebre muerta.

##### 4.2. EL FIELTRO Y LA GRASA EN LOS TEXTOS DE BEUYS

1. En **Traje de Fieltro** (Felt Suit - 1970), un *múltiple* cosido de **fieltro**, Joseph Beuys juega con este elemento. Este traje de fieltro no es un traje común, es una armadura contemporánea hecha de ropa humilde. Tampoco es un traje común ya que no es un traje después de todo, es arte, es una idea.
2. En la pieza **El Furgón** (The Pack - 1969), Beuys utiliza 20 trineos con **fieltro enrollado**, un recipiente de **grasa** para alimentarse y una linterna.
3. En la acción **Fieltro TV**, representada por 1ª vez en 1966, Joseph Beuys está sentando frente a una caja de televisión antigua, con un pedazo de **fieltro** cubriendo la pantalla. El sonido de la televisión está sonando; una especie de comentario de noticias se escucha. Beuys levanta una esquina del fieltro, mostrando una pantalla en blanco. Después se pone guantes de boxeo y repetidamente se golpea a sí mismo en la cara. Un segundo intento, a una distancia más corta, muestra al artista cortando una salchicha al medio y auscultando la pantalla con las dos mitades como si se tratara de un estetoscopio. Después corta un pedazo de la salchicha a un punto, se levanta, va hacia la pared y aprieta la salchicha contra ésta. Finalmente gira el set de televisión hacia la pared y lo posiciona frente a **ropa de fieltro** que cuelga de la pared.
4. En su acción **The Piano** (1964), siendo el 20º aniversario del atentado fallido a la vida de Hitler, Joseph Beuys llenó un gran piano con **grasa** en los escalones de la catedral de Aachen, después lo envolvió en **fieltro**. Antes de que pudiera terminar, la derecha política subió los escalones y lo atacó.
5. Encontramos presente la grasa en las pilas de **Arena-dónde hubiera llegado si hubiera sido inteligente!** (1972)
6. En la instalación **Plight** en el **Centro Georges Pompidou**, (1985 – París) un recinto iluminado contenía un piano rodeado por grandes rollos de fieltros. Sólo se podía acceder a través de una entrada de escasa altura.
7. **Brasilienfond** (Fond Brasileiro), **Fond III/3**, y **Fond IV/4**, (1979). Estos Fonds están hechos a partir de pilas de **fieltro** y amontonamientos de metal.
8. En **Trineo** (Schlitten – 1969), presenta un trineo de madera, **fieltro**, correas, linternas, **grasa**, óleo y cuerdas.
9. **Cómo explicar cuadros a una liebre muerta**, Düsseldorf, Galería Schmela, (1965). El artista posee el pie derecho atado con cordones de cuero a una delgada superficie de hierro; el otro pie, se acomoda dentro de una plantilla de **fieltro**.
10. **Me gusta América. Le gusto a América** (I like América. América likes me - 1974). Durante tres días, el artista convive con un coyote en la galería Block de Nueva York. Beuys arriba en avión al aeropuerto de la ciudad norteamericana y, desde allí, se traslada directamente a la galería, totalmente envuelto en **fieltro**, sin poder observar nada de lo que lo rodea.

11. Los *múltiples* de Beuys incluyen la **grasa** en la forma de margarina, de sebo, y de mantequilla. Algunos acentúan la capacidad del material de conservar una imagen, como en la impresión de la uña en *Manteca endurecida* (1971) y *Kunstlerpost* (1969) que presenta simplemente un terrón de grasa como ofrecimiento de la energía pura, potencial.

12. La vitrina *Fettstuhl I* (1964). Se trata de una silla cubierta de grasa.

#### 4.3. LOS ANIMALES

1. En los primeros dibujos de Beuys aparece el **cisne**. Animal bello y delicado emparentado con las nieblas de la mitología germánica, con el caballero Lohengrin, el caballero-cisne. Exalta también a las **ovejas** por su relación con la figura del pastor.

2. Galería Schmela (1965). Joseph Beuys presenta **Cómo explicar cuadros a una liebre muerta**. El artista abraza a una **liebre muerta** y se desplaza dentro del espacio amurallado por vidrios transparentes, guiando al animal por la galería y explicándole las pinturas.

3. En **Eurasia. Sinfonía Siberiana** (1963) Beuys construye otra escena artística y simbólica con una gravitante presencial animal. Con una tiza, el artista traza una cruz partida en una pizarra. La división de la cruz alude al Oriente bizantino y el Occidente romano. Mediante una línea trazada en el suelo, Beuys se mueve de un lado a otro con una **liebre muerta** dispuesta sobre dos palos de madera. El artista pasa de una región a otra.

4. En el movimiento internacional **Fluxus**, cuya savia artística discurre a través de la libre y cambiante combinación de sonidos, textos, plástica e improvisaciones en 1963 Beuys ejecuta una pieza de Satie en un piano que, mediante cables, se une con una **liebre muerta** fijada en el extremo de una pizarra.

5. En la acción **Titus / Ifigenia**, en Frankfurt, en 1969, Beuys comparte el escenario con un animal vivo. Se mueve junto a un bello **caballo** blanco que se encuentra dentro de un cercado. El cuadrúpedo se desliza sobre una placa metálica que amplifica sus pasos.

6. Otra acción artística esencial donde Beuys se encuentra con lo animal es **Me gusta América. Le gusto a América** (I like América. América likes me - 1974).

7. El culto a la osamenta animal también emerge en la performance **Evolución**, de 1965. En el piso de su estudio, en Düsseldorf, el artista traza con tiza blanca la silueta de cuatro esqueletos. Sobre el dibujo se acomodan calaveras reales. Los huesos reales e imaginarios se hallan rodeados por un cercado metálico.

8. El **ciervo** y su simbolismo chisporrotea en la instalación **Blitzschlagnit lichtschein auf Hirsch** (Rayo iluminando un venado - 1958/1985). El animal de las astas también palpita en dibujos beuysianos de la colección Van der Gritten.

## 5. CODIGOS LINGÜÍSTICOS

**5.1. Código Hermenéutico:** *Enigmas textuales, interrogantes y procesos develatorios*. Conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento.<sup>5</sup>

La frase hermenéutica es para Barthes la proposición de verdad compuesta de “hermeneutas” o núcleos presentes en distintos momentos del discurso. Así pues, esta hermenéutica de Barthes está en función del proceso analítico de búsqueda de sentido en el texto. Representa las voces de lo incierto, la pregunta del asunto por resolver, la incógnita en función de la espera y el deseo de resolverla. En este código se pueden distinguir básicamente: a) un sujeto o tema; b) formulación o planteamiento (qué, quién, cómo, por qué, con qué resultados, etc.) c) dilaciones, es decir, las respuestas parciales; y d) la respuesta o “revelación”.

El sujeto o tema hermenéutico es, en este trabajo, una parte de la obra de Beuys, tres de sus textos: una instalación y dos acciones, en las que intervienen algunos elementos que se repiten como la grasa, el fieltro, los animales y la miel. Algunas de las preguntas que nos formulamos inicialmente son por qué utiliza Beuys dichos elementos, y en todo caso qué significación común pueden tener -si es que la hay- en los distintos textos en que aparecen. ¿Por qué envuelve repetidamente objetos en fieltro, los engrasa o presenta simplemente un terrón de ese material como objeto? ¿Por qué unta su cabeza con miel y qué significado puede tener hacerla circular por un sistema de tuberías en un espacio público, abierto al debate y a la expresión creativa?

En última instancia ¿cuál es la semántica de “lo secreto” para el artista, a quien le gusta repetir: “Debes hacer productivo lo secreto”?

Tomando la idea de estructura del doble de Kristeva, podemos decir que sabemos qué es lo que se muestra, trataremos de develar qué es eso que se oculta.

**5.2. Código Proairético:** *Concatenación sintagmática de acciones, constitución de una sintaxis narrativa.* Código de acciones deliberadas. Enumera cada uno de los términos que componen la secuencia de acciones o comportamientos, a medida que se presentan. Por la medida del corpus de análisis no es frecuente su registro.

La secuencia de acciones o comportamientos propias de este código aparecen descritas en el punto 6 de este trabajo: Textos seleccionados.

**5.3 Código Semántico o Sémico:** *Unidades mínimas de significación, dimensiones connotativas del texto.* Connotación cuyo significado es el carácter, entendido éste como un adjetivo, un atributo de la voz de la persona que puede servir para la crítica sociológica.

Basado en el concepto de connotación, a continuación, procuraremos develar algunas cuestiones respecto a los significados que ocultan los elementos tomados como lexias.

#### *LA MIEL*

La miel como elemento natural proveniente del reino animal, endulza, alimenta, brinda energía vital.

Tanto la cera como la miel son sustancias orgánicas, henchidas de calidez, de fluidez. La cabeza del artista, en "Como explicar cuadros a una liebre muerta" -una de sus acciones aquí trabajadas- está habitada por un "**pensamiento-miel**", por un pensamiento vivo; es la mente alumbrada por energía radiante, fértil, expansiva.

El producto natural -la miel-, hace las veces de sustancia esencial del modelo para la circulación de la energía del pensamiento positivo, el cual sirve de impulso y soporte a los procesos de transformación social. Punto este que desarrollaremos en relación a su instalación "Bomba de miel en el lugar de trabajo".

Cera y miel manifiestan la realidad como calor expansivo, mutación, devenir que crea nuevos estados. Estas propiedades adquieren en Beuys su expresión esencial en el primado de la **grasa**.

#### *LA GRASA*

"...un grupo de tártaros nómadas hallan al piloto alemán derribado. Lo trasladan a su campamento. Allí, lo untan con **grasa**. Lo envuelven en un manto de fieltro..."<sup>6</sup>

La **grasa** es el corazón de la plástica de Beuys como imperio del calor y la energía. La grasa, en sí misma amorfa, sólo puede ser formalizada de manera temporal, provisional, del mismo modo que la mayor parte de su arte: acciones e instalaciones. La temperatura -el calor y el frío- restituyen a la grasa sus poderes metamórficos.

La grasa, materia de la mutación, del movimiento hacedor de nuevos estados o formas, es el opuesto simbólico del arte clásico. La grasa es la antípoda del tallado inmutable de la piedra por un Fidias o un Rodin.

En una entrevista que le hizo Bernard Lamarche-Vadel, Beuys comenta: "Para mí, la grasa fue un gran descubrimiento, ya que era un material que podía presentarse de una manera muy caótica e indeterminada. Podía influir en ella con calor o con frío y también podía transformarla"<sup>7</sup>

Para Beuys, la grasa así como la cera, son materiales que permiten reflexionar sobre su esencia antes que sobre su forma. Beuys, al tener primero en cuenta las propiedades del material, se ve impelido a enseñar las potencialidades de las sustancias mismas, antes que pensar en dar forma a sus ideas.

Si hiciéramos una clasificación clásica de los materiales favoritos de Beuys podríamos ubicarlos en dos columnas: en una de ellas los fluidos y en otra los sólidos. La cera y el grasa pasan continuamente de una lista a la otra, ya que una simple diferencia de temperatura les hace modificar su estado. Estos dos materiales sensibles al calor nos ayudan a reflexionar sobre la relación entre forma y movimiento. Las variaciones de temperatura producen un movimiento que ocasiona un cambio de forma. El calor, es una radiación, es como el hálito vital del artista que actúa sobre el material y lo amolda a sus intereses.

### *EL FIELTRO*

Podemos reconocer en Beuys cierto paralelismo semántico entre la grasa y el fieltro en tanto aislamiento protector. Beuys juega con la idea del fieltro como un material con propiedades curativas y mágicas. Este elemento no tradicional hace las veces de armadura contemporánea. El fieltro sin la presencia humana es una concha vacía, sin embargo el artista lo hace vibrar de significado y poder. Es lo que aísla e incomunica, lo que separa de un tejido viviente. Y también es lo que conserva el calor. Por lo que el fieltro aloja en sí la cualidad ambigua, dual y contradictoria de lo real. Así el fieltro es a la vez un aislante, una capa protectora frente a otras influencias y también un material que permite la infiltración de influencias externas. Después está el carácter cálido, su color gris que sirve para enfatizar los colores que existen en el mundo mediante un efecto de imagen retiniana, y el silencio, ya que cualquier sonido es absorbido y amortiguado.

En la obra de Beuys el fieltro asume la forma de rollos, fundas para cubrir pianos, violonchelos, bastones, pantallas de TV, incluso para cubrirse a sí mismo. El fieltro también delinea cruces o es soporte de acumulaciones de grasa. Y en el fieltro trepidan las posibles funciones simbólicas de la piel animal.

En el mamífero humano la piel es superficie que delimita y contiene la carne y los órganos pero incapaz de retener el calor o de proteger por sí sola de un frío ingente. De ahí la necesidad del hombre, de una segunda piel, de la vestimenta artificial. En el animal, la piel es poder o fuerza que absorbe lo caliente y rechaza lo frío. No sólo superficie que delimita y aísla, no sólo la envoltura pasiva. Estar arrebujado en fieltro, en apisonada piel de animal, es también atraer y albergar el calor vivificador. A su vez el fieltro como efecto de un pensar, de un unir la piel de diversos animales, es una multiplicación o potenciación de este proceso. Y el calor es manifestación de lo intenso, de lo sobreabundante, de lo sagrado.

### *LO ANIMAL*

La mente moderna está profundamente habituada a degradar la dignidad animal. El mundo de los caballos, perros y gatos, es un reino sin razón, sin voluntad ni libre albedrío. Su única justificación intrínseca es acompañar o servir al hombre. El valor ético o la inteligencia no pueden hallarse en los animales. Ellos son el instinto ciego, mecánico, el puro pathos de la supervivencia. El destino animal es así, la negación de la conciencia y espiritualidad humanas. Pero Beuys escucha otras pisadas de los seres naturales.

Siendo joven, Beuys realizó una colección botánica y construyó un pequeño zoo de arañas, ratas, ratones, peces y moscas. El artista de Kleve funda luego un partido político de los animales y asegura que los animales son en sí y para sí seres angélicos. Esto habla de un reino que para Beuys se encuentra incluso por encima de la persona; más cercano a lo sagrado, a lo divino.

En los primeros dibujos de Beuys aparece el **cisne**. Animal bello y delicado emparentado con las nieblas de la mitología germánica, con el caballero Lohengrin, el caballero-cisne. Exalta también a las **ovejas** por su relación con la figura del pastor. En su niñez, Beuys se imaginaba a sí mismo cual pastor conduciendo a las ovejas hacia los mejores pastizales.

El ciervo y su simbolismo chisporrotea en la instalación *Blitzschlagnit lichtschein auf Hirsch* (Rayo con fulgor sobre **el ciervo**). El animal de las astas también palpita en dibujos beuysianos de la colección Van der Griten. El ciervo bulle en la simbólica cristiana, céltica y germánica. Entre los celtas, es el dios Cernunos, de aspecto humano y cabeza astada. En sus dos manos sostiene serpientes, los animales emblemáticos de la

inmortalidad y del conocimiento de la muerte. El ciervo se manifiesta entonces como el animal que guía a las almas hacia el más allá, el reino allende la vida física, cual mediador entre lo celeste y lo terrestre.

El **caballo** acompaña a Beuys en su performance *Titus/ Ifigenia*. Beuys se identifica en esta acción con Ifigenia y con el caballo, animal chamánico esencial. Un ejemplo del entrecruzamiento entre lo femenino y el poder animal que explora el artista. Lo femenino y humano, representado por Ifigenia; y lo masculino y animal que reverbera en el blanco y alado cuadrúpedo.

Y lo femenino no sólo es preservación de lo vital. Otro de sus atributos posibles es encender el fuego de Eros. El deseo es padecimiento, flujo pasional, movimiento de la sensibilidad, de lo femenino. La sustancia pasional, afectiva, femenina del deseo se enciende en lo masculino. En el hombre, el deseo es impulso hacia lo aún no poseído o encontrado. Tal como lo manifiesta Platón en su diálogo “El banquete”, el hombre, en tanto filósofo, desea la sabiduría, entendida como conocimiento y fusión con lo bello. La belleza del mundo material es aura resplandeciente procedente del espíritu. La belleza es signo entonces de una materia viviente y espiritual. El que busca la sabiduría busca unirse con una realidad universal, vital y radiante.

Quizá todo este devenir es lo que centellea en la **mujer-liebre**, uno de los dibujos paradigmáticos de Beuys. No sólo la hembra humana puede expresar esa movilidad recreadora. Lo femenino animal, la liebre, también manifiesta la realidad recreadora de la vida. Y, a su vez, el animal se encuentra más próximo al devenir renovador de la naturaleza viviente. Quizá por eso la liebre es el animal primigenio de Beuys. En la liebre reverbera lo fértil, lo delicado y plástico, lo grácil y bello. Es la tierra en su follaje fecundo. Es el cambio, la sucesión de ritmos, la mutación de estados, el pasaje de la luz diurna a la noche, de la vida fenecida a la nueva vida. Es así la naturaleza siempre viva que, cuando muere, renace. Lo animal como metáfora de la vida.

Y Beuys experimenta también los secretos del **coyote**. Algunos de cuyos secretos procuraremos develar a partir de la relectura y reconstrucción del texto “I like America. America likes me”. (Punto 7.2)

**5.4 Código Referencial o Cultural:** *Conocimientos, tradiciones, axiologías..., que contribuyen a la legibilidad del texto.* Es la voz de las ciencias, de las costumbres, de la cultura, de la sabiduría y del habla populares, entre otros entornos, que permite al discurso ubicarse de modo extratextual, situacional. Es el código que ayuda a la crítica histórica e ideológica del texto. Código de referentes propios del texto, compartidos socialmente por la comunidad.

Una cuestión fundamental para la semiótica es la manera que los valores de nuestra cultura (o sub-cultura) están incorporados en los sistemas de signos que usamos. Los sistemas de signos que usamos no son dados o naturales por casualidad. Son un desarrollo de nuestra cultura y por consiguiente conllevan significados culturales y valores, es decir todo un “equipaje cultural”. Forman la conciencia de los individuos, convirtiéndonos en seres sociales.

*“(...) los códigos culturales son citas a una ciencia o a un saber; al señalar estos códigos nos limitaremos a indicar el tipo de saber que se cita sin construir – o reconstruir- la cultura que articulan .”* (Barthes, R. S/Z 1970. Pág. 15).<sup>6</sup>

En *“cómo explicar cuadros a una liebre muerta”* Beuys se desplaza con el animal inerte en sus brazos manifestando a través de este acto el **valor primordial de la vida**, valor que surge desde lo más básico del hombre (lo animal) y que según interpretamos desde nuestra lectura es encarnado básicamente por el animal. En todo caso, el aparente animismo de la acción puede entenderse como un cierto hálito vivificante que Beuys confiere a la liebre muerta a través de las explicaciones de las piezas de arte mediante murmullos casi inaudibles. Vida que de cualquier modo no emanaría de los cuadros en sí sino de la misma proximidad que experimenta el autor con el animal, una experiencia íntima y familiar ya descrita anteriormente. Esta liebre que aparenta quietud y muerte lo liga con las fuerzas creadoras primarias de la existencia al modo de un cordón umbilical.



Además en esta misma acción Beuys lleva su cabeza untada en miel como símbolo de un pensamiento vivo, vivificante y creador. De donde también se pueden colegir sus **valores ecológicos** en relación al producto del trabajo de la abeja.

En *“I like América. America likes me”* aparecen los **valores y saberes culturales**, rescatando lo autóctono de la tierra e interactuando sólo con un coyote como representante de la cultura aborígen oprimida, **valores político-económicos**, desde el momento que Beuys se niega a participar siquiera visualmente de la meca del capitalismo mundial, privándose de la vista de la gran ciudad desde su arribo a la misma y en este mismo acto expresando su repudio por la política bélica estadounidense. Manifiesta de igual modo su rechazo hacia los representantes de la cultura americana como son curadores y críticos de arte con quienes también se niega a mantener contacto. **Valores sociales:** el coyote le habla al artista sobre la violenta colisión de culturas, (discriminación – aniquilamiento del indio, convertido en minoría por el sistema). Los **valores medioambientales** están presentes en los 3 textos elegidos, pues Beuys rescata de la naturaleza como elementos primordiales para su arte tanto materia orgánica (animal, vegetal) como inorgánica (minerales y metales).

Respecto al **valor de la libertad**, su sentido se manifiesta de distintos modos; desde su participación en Documenta VI en tanto espacio que convocó y dio lugar a las más diversas expresiones de artistas de distintas partes del mundo, hasta el lugar elegido por Beuys para montar su instalación: *“Bomba de miel en el lugar de trabajo”*, nos referimos a la Universidad Libre Internacional, por él creada y en cuyo ámbito se produciría un encuentro fértil en discusiones, conferencias e intercambio de opiniones. Pero su sentido valorativo de la libertad no sólo puede inferirse a partir del lugar físico donde ubica esta pieza sino también de su funcionalidad simbólica: El elemento miel es utilizado por el autor a modo de catalizador de energía, del mismo modo que el reino vegetal oxigena el planeta y la sangre alimenta y da vida a los organismos vivos.

También en *“I like America and America like me”*, el concepto y valoración del sentido de la libertad beuysiana cobra primer plano al denunciar mediante esta acción la culpabilidad reprimida de la civilización americana surgida de la matanza injustificada del indio para arrebatarle sus tierras pero principalmente por el aniquilamiento de una cultura que poseía -al igual que el coyote- una experiencia diferente y más amplia de la libertad. Por eso entendemos que su único acontecer es la comunicación con la radiación libre de la vida que emerge del animal.

**5.4. Código Simbólico:** *Temas, ideologías..., que remiten a trasfondos universales de significación.* Se trata de descifrar los símbolos que se encuentran en el texto, espacios privilegiados de las sustituciones, desplazamientos, modificaciones del lenguaje.

Volvamos al tema de la miel para ejemplificar, Beuys explica la diferencia entre la miel y el cristal con ocasión de la Acción *“Cómo explicar cuadros a una liebre muerta”*: *“Con miel sobre la cabeza hago algo relacionado con el pensamiento. La facultad humana no consiste en producir miel, sino en pensar, en producir ideas. Así vuelve a reanimarse el carácter mortífero del pensamiento. La miel es, sin duda, una sustancia viva. El pensamiento humano también puede serlo. Pero también puede ser intelectualmente mortal, seguir muerto, desencadenar efectos mortíferos, por ejemplo en el ámbito político o pedagógico”*.<sup>9</sup> Si extrapolamos esta diferenciación entre la miel y el cristal a lo social -plano éste de interés capital para el artista-, la metáfora de la miel como símbolo de la vida, el calor y la evolución, se contraponen claramente a una teoría social y política aferrada al rígido principio del cristal. Respecto al organismo social el principio de la miel encuentra su expresión en la idea de la *“Plástica social”*. Es ese carácter de calor lo que diferencia el concepto de “plástica” del concepto de “escultura”, como aclara el propio Beuys en una conversación publicada en diciembre de 1975 en el Rheinische Bienenzeitung: *“El concepto de escultura respondería a la palabra alemana del que labra imágenes a golpes, y plástica respondería a la formación orgánica del interior”*.<sup>10</sup> Mientras que la escultura expresa lo geométrico cristalino y surge mediante la separación de partes más o menos finas, la plástica se endurece poco a poco a partir de lo caliente-caótico hasta cobrar forma. A diferencia del concepto tradicional de sociedad que -de manera similar a la escultura- ha surgido por separación (es decir, deductivamente), este concepto plástico sería dinámico como el propio organismo social debe serlo.

**5.5. Código Comunicacional:** *Instancias de enunciación –marcas del sujeto y del lugar desde donde se enuncia- y de la recepción del objeto-relato.*

Si analizamos la misión que Beuys asigna al arte desde la perspectiva de distanciamiento de la ciencia social, tiene sentido preguntar por la función que le corresponderá en la sociedad. Si para ello elegimos el puesto de observación de la teoría sociológica sistémica, esta función consiste en abrir perspectivas de comunicación.

Al introducir cuñas en los conceptos existentes, el arte dinamita los lugares comunes, imágenes e incluso paradigmas del "lenguaje" cotidiano posibilitando así la variación y el cambio. A esta ampliación de la complejidad del sistema comunicativo y por ende de toda la sociedad se opone la función de la ciencia, que consiste en reducirla mediante el uso de un lenguaje técnico específico para cada disciplina. Si analizamos la complementariedad funcional de ambos sistemas, la diferenciación que plantea Beuys (apoyándose en Rudolf Steiner) en un "principio de miel" y un "principio de cristal" tiene sentido si la aplicamos al arte y a la ciencia. El arte utiliza el lenguaje como algo parecido a la cera, que se puede hacer pasar a un estado físico líquido mediante el empleo del calor. Por el contrario la ciencia (criticada por Beuys) se caracteriza por sus estructuras conceptuales cristalizadas que, -desde el punto de vista sociológico, están condicionadas por su función estandarizadora.

En cuanto a la receptividad del objeto-relato, provoca en primera instancia, irritabilidad y desconcierto. Síntomas que pueden observarse incluso dentro de los propios códigos artísticos estandarizados que permanecen "cristalizados" no sólo en el uso de unos materiales y técnicas tradicionales, sino también del lenguaje. Beuys interviene alterando los códigos comunicativos y en consecuencia todo el sistema. Sistema que paulatinamente irá reacomodándose, recuperando un nuevo equilibrio u homeostasis pero incluyendo ahora las nuevas expresiones, objetos y códigos comunicativos.

**5.6. Código Estilístico:** *Es la voz articuladora de las emociones extra e intralingüísticas: la organización de la frase, de la sustancia concreta del discurso al cargarse de resonancias específicas.*

Podríamos preguntarnos cuáles son esas resonancias específicas de las que se carga el discurso de Joseph Beuys a través de su obra y para no redundar en ideas remitirnos tanto al material que utiliza en su producción como a los posibles sentidos y significaciones ya especificados en otros puntos de este trabajo. Pero sí es importante comprender que desde su concepción ampliada del sentido del arte en la trama y función social, el artista utiliza recurrentemente elementos cotidianos, comunes, mutables, energéticos que distan mucho de los tradicionalmente usados como materia prima del arte clásico en general. Para él, el arte no era acerca de la belleza, era acerca de la comunicación y la libertad.

## 6. TEXTOS SELECCIONADOS: DOS ACCIONES Y UNA INSTALACIÓN

1. Cómo explicar cuadros a una liebre muerta (1965)
2. Me gusta América. Le gusto a América (1974)
3. Bomba de miel en el lugar de trabajo (1977)

### 6.1. COMO EXPLICAR CUADROS A UNA LIEBRE MUERTA

Es 1965. En Dusseldorf, en una galería de arte: la Galería Schmela. En un rincón de la sala, se delinea un pequeño cuarto, de paredes de vidrio. Dentro, en el centro, se alza un taburete sostenido sobre un mueble metálico. La cabeza de Beuys alberga miel y una capa de polvo de oro. Es el cráneo, el rostro, que emana luz y calor. Es la cabeza incendiada por ideas vivientes. Es el pensamiento vivo.

Y el artista de la cabeza de miel y oro sostiene entre sus brazos una liebre muerta. La abraza con esmero y ternura.

El hombre que protege al animal posee el pie derecho atado con cordones de cuero a una delgada superficie de hierro; provoca mucho ruido al moverse de esa manera; el otro pie, se acomoda dentro de una plantilla de fieltro.

Del otro lado, los testigos de la acción, del rito, pueden contemplar el lento y ceremonioso movimiento del hombre que explica a la liebre los cuadros en exhibición y le murmura voces casi inaudibles. Cuando Beuys se sienta con el animal en brazos, continúa ofreciendo sus misteriosas explicaciones. Debajo del asiento, se aloja un micrófono cuyo propósito es transmitir por radio los comentarios de Beuys a la liebre.

## 6.2. ME GUSTA AMÉRICA. LE GUSTO A AMÉRICA

Durante tres días, el artista convive con un **coyote** en la galería Block de Nueva York. Beuys arriba en avión al aeropuerto de la ciudad norteamericana y, desde allí, se traslada directamente a la galería, totalmente envuelto en **fieltro**, sin poder observar nada de lo que lo rodea. Una vez en la galería, Beuys cohabita con el coyote en un recinto aislado por una malla metálica. Allí, envuelto en fieltro, con guantes y un bastón, recorre las páginas de un periódico que se extiende por el suelo. Mediante el desplegado papel, se constituye un espacio común de observación recíproca entre el artista y el animal. Luego de las tres jornadas de un latir compartido con el animal del bosque y los aullidos, Beuys regresa a Alemania arrebuñado de nuevo en fieltro, tal como había llegado. Durante su visita al suelo americano, no percibe edificios, veloces enjambres humanos. Tampoco recibe ni concede entrevistas a curadores y críticos de arte.

## 6.3. BOMBA DE MIEL EN EL LUGAR DE TRABAJO

En 1977, Beuys crea una instalación monumental para *Documenta VI*, la exposición internacional de arte contemporáneo que se llevó a cabo en Kassel, Alemania.

Honigpumpe Arbeitsplatz ("*Bomba de miel en el lugar de trabajo*"), bombeaba dos toneladas de miel a través de una tubería plástica, usando para ello dos motores lubricados con 200 libras de grasa.

Beuys ubicó la bomba en la sede de la FIU (Free International University) y de la oficina de información de la Organización para la Democracia, donde él pasaría largas jornadas discutiendo, dando conferencias y seminarios mientras duraba la exposición.

## 7. RECONSTRUCCIÓN DE LOS TEXTOS SELECCIONADOS

El extrañamiento de los conceptos "liebre", "miel", "fieltro", "grasa", "coyote", entre otros provoca una tensión que se transmite al espectador. Éste, esforzándose por entender, no encuentra ninguna explicación en las denotaciones y connotaciones coloquiales de dichos conceptos. La elevada ambigüedad de esta comunicación irrita al intérprete y lo retrotrae a la añorada unidad de la forma. Se ve obligado a examinar la obra a la luz de indicaciones de decodificación "extracotidianas". De aquí la gran ayuda que puede significarnos al respecto el uso de los códigos barthesianos en el proceso de reconstrucción de los textos de Beuys.

A esta altura de la investigación que generó este trabajo, estemos probablemente en mejores condiciones para formularnos algunos interrogantes más puntuales e interactuar con los textos, construyendo sentidos.

### 7.1. CÓMO EXPLICAR CUADROS A UNA LIEBRE MUERTA

Reformulando los interrogantes del código hermenéutico que nos planteamos al principio de este trabajo a la luz de los textos analizados, podríamos plantearnos ahora algunos otros, más específicos para esta acción:

¿cuál es la fuente que jaspea de oro y miel la cabeza radiante del hombre-artista? ¿Qué es lo que hace que el pensamiento sea vida?

Entendemos que esta fuente radica para Beuys en lo animal. Es la proximidad, la experiencia íntima y familiar con lo animal y en particular con la liebre, como símbolo de la tierra en su movimiento creador, lo que anima o vivifica el pensamiento del artista. Beuys que alberga en sus brazos al animal, sostiene un cordón umbilical que lo religa con las fuerzas creadoras primarias de la existencia.

¿Por qué su cabeza fosforece radiante untada con oro y miel? Lo hace porque el pensamiento se torna vida iridiscente. Porque a través de la liebre abrazada, lo animal hace regresar al artista al movimiento esencial, a lo que siempre anima y reanima el cuerpo, el pensamiento y la materia. Es el regreso a lo sacro. Es así una ilusión que sea el sujeto, el hombre, el que le habla, el que le explica al animal muerto. En realidad, el artista que habla es el que escucha la música de la vida nueva que trae el animal. La liebre que, como si fuera parte de una ficción teatral, aparenta quietud y muerte.

Si bien LA MUJER LIEBRE, uno de los primeros dibujos paradigmático de Beuys, no constituye uno de los textos seleccionados como objeto de análisis para este trabajo, nos parece significativa esta simbiosis. Podemos preguntarnos a qué se debe esta asimilación. ¿Se trata de una metáfora, de un desplazamiento o de ambas cosas?

La mujer da la fuerza pasional del deseo y la realidad viva que ese deseo busca encontrar. Y la realidad viva está en el movimiento. Es lo que nace y renace. Es renovación y recreación. No sólo la hembra humana puede expresar esa movilidad recreadora. Lo femenino animal, la liebre, también manifiesta la realidad recreadora de la vida. Y, a su vez, el animal se encuentra más próximo al devenir renovador de la naturaleza viviente. Quizá por eso la liebre es el animal primigenio de Beuys. En la liebre reverbera lo fértil, lo delicado y plástico, lo grácil y bello. Es el cambio, la sucesión de ritmos, la mutación de estados, el pasaje de la luz diurna a la noche, de la vida fenecida a la nueva vida. Es así la naturaleza siempre viva que, cuando muere, vuelve a renacer.

## 7.2 ME GUSTA AMERICA. LE GUSTO A AMÉRICA

Son tiempos de la guerra de Vietnam. El artista alemán no desea pisar suelo de Estados Unidos como una expresión de su repudio a la política belicista de la Casa Blanca. Por eso lo hace envuelto en fieltro y no tomando siquiera contacto visual con la ciudad de los rascacielos.

Respecto a los códigos cultural y simbólico, el coyote le habla aquí al artista sobre la violenta colisión de culturas. Beuys afirma que el ser de los aullidos representa "el punto neurálgico psicológico del sistema de las energías americanas: el trauma del conflicto americano con el indio". Convivir con el animal aquí no es salida de la civilización hacia un manantial de vida universal; aquí, lo animal le otorga al artista y, por extensión al hombre, un raro poder: el de atravesar mediante una acción simbólica el vacío íntimo de una cultura para llegar hasta su fondo de angustia y opresión. Durante tres días, Beuys hurga, ausculta, camina sobre la culpabilidad reprimida de la civilización norteamericana. Culpabilidad surgida de la matanza injustificable del indio. El indio debía ser exterminado no tanto para arrebatarle sus tierras, sino por su experiencia más amplia de la libertad. El indio vivía tan libre como el coyote o el búfalo. Por eso, oprimir o exterminar al indígena fue un despedazar la propia bandera de la libertad que la sociedad norteamericana decía representar. La angustia de esta contradicción se retuerce en el fondo oscuro del alma colectiva del país del Norte. Mediante el coyote-guía, el artista atraviesa un presente de máscaras y arriba al trauma que nació del exterminio de la cultura india.

## 7.3. BOMBA DE MIEL EN EL LUGAR DE TRABAJO

Como ya se señaló anteriormente la "*Bomba de Miel en el Lugar de Trabajo*" fue la instalación presentada por Beuys para Documenta VI.

Desde el código hermenéutico podríamos repreguntarnos: ¿Por qué Beuys decide instalar una bomba? ¿Por qué de miel? ¿Por qué en el lugar de trabajo? ¿Cómo funciona? Y ¿qué importancia tendrá el contexto y el propio lugar físico donde monta la instalación?

Pensamos que decide instalar una bomba por su capacidad y efecto expansivo. Bomba que esparce miel, con todo lo que esta significa como materia prima para el autor (Ver punto 5.3.1). Bomba que en última instancia transfunde vida; en oposición a las que provocan muertes.

La bomba funciona haciendo circular miel -energía vital- al modo que la sangre es bombeada por el corazón en el ser humano como en cualquier otro animal. La bomba constaba de sendos motores que bombeaban la miel a través de una tubería desde el sótano hasta la azotea, la cual representa la cabeza del organismo.

El trabajo de Beuys se ubica en un contexto dentro del cual podemos hacer algunas observaciones:

La instala en la FIU (Free International University) que vendría a representar el corazón del nuevo orden y sistema social. También la extensión de la instalación en un espacio público implica la comunicación entre Beuys y los visitantes, nos conduce a la idea del artista de que *"todos pueden hacer su propia clase particular de arte y trabajar para la organización social nueva. La creatividad es renta nacional"* (J. Beuys)<sup>11</sup>

Con esto en mente uno puede interpretar *"Honigpumpe Arbeitsplatz"* como un dispositivo para fomentar la libre expresión, la comunicación y la circulación de pensamientos creativos e ideas conducentes a la formación de una nueva sociedad.

Asimismo Beuys pensó que la instalación se vería como un sistema metafórico de la circulación, absorbiendo y distribuyendo la energía generada por las conferencias, las discusiones y los seminarios que tendrían lugar en ese espacio.

Beuys citó a menudo energía y calor como conceptos importantes en sus escultura. Los dos fenómenos físicos están estrechamente conectados. El calor es de hecho, una clase de energía y se produce a menudo conjuntamente con otras, tales como la luz y el movimiento. Pero para Beuys también eran metáforas de gran alcance que sugerían la transformación espiritual y física que la cultura contemporánea necesitaba atravesar. Además de que tanto la miel como la grasa, se pueden convertir en energía si son ingeridos, el producto de la abeja hace las veces de sustancia esencial del modelo para la circulación de la energía del pensamiento positivo, el cual sirve de impulso y soporte a los procesos de transformación social.

Los elementos que dan forma a Honigpumpe –máquinas, tubos plásticos, fusibles, bombas de presión, productos naturales como la miel y la grasa- no deben ser tomados en forma aislada, ellos hacen referencia a una concepción teórica compleja de la evolución y la transformación de la creatividad humana en el futuro de la sociedad. Los elementos de la instalación constituyen un sistema que representa un modelo visual, funcionan como un puente entre los conceptos teóricos y la capacidad de observación del espectador.

Una una acción artística funcionan como un modelo o como un conductor para las cualidades esculturales invisibles del pensamiento. A saber, la energía materializada del pensamiento es capaz de despertar, muy eficientemente, capacidades de percepción y del pensamiento en la gente.

## 8. CONCLUSIONES

S/Z es un ensayo de 1970 en el que Barthes comenta una obra corta de Balzac Sarrasine, donde supera el análisis estructuralista y propone un nuevo método de análisis relacionado con la lectura.

Este modelo, como ya se hizo referencia, se relaciona con la deconstrucción por las múltiples interpretaciones que se pueden hacer de un texto. En el citado libro, Barthes, hace otra distinción entre *textos legibles* (aquellos textos que no requieren de una respuesta activa por parte del lector y que la actividad de lectura es de consumo) y *textos escribibles* (aquellos que requieren una lectura activa, que piden una mayor interacción del lector, convirtiéndose éste en coproductor del mismo).

A partir de este último sentido podríamos decir que, en el presente trabajo, tomamos algunos textos del artista alemán, los derribamos y reconstruimos, haciendo una lectura particular de los mismos que puede o no coincidir con la semántica del propio autor.

En referencia a Beuys debemos añadir que ha sido quizá, el artista más influyente de la postguerra alemana. Experimentó e innovó en casi todas las categorías del arte; hizo performances, video-arte e instalaciones de gran escala. Beuys problematizaba con la tradición artística en sus distintos planos: el formal y conceptual de la obra misma, la profesionalización del arte y los artistas y la posición «pasiva» de estos últimos en la sociedad. A través de sus textos también cuestiona las relaciones de poder, el problema de la deshumanización y superficialidad de la civilización contemporánea y la supremacía de la sociedad-estado frente a la minimización de la comunicación entre los individuos.

Joseph Beuys, como un artista conceptual, utilizó materiales no tradicionales para llamar a los exponentes del arte tradicional a cuestionarse. Como ya se dijo en este trabajo, para Beuys el arte no era acerca de la belleza sino acerca de la comunicación y la libertad.

Por otro lado, la muestra de instalaciones en lugares públicos como autopistas, calles, trenes subterráneos, parques, etc., rompe con los canales tradicionales de circulación del arte, ampliando las posibilidades de contacto con el público. Otro aspecto interesante es su temporalidad; son creadas para un espacio y período de tiempo determinado (aunque pueden ser re-creadas) y no como obras «definitivas» para ser conservadas en museos y galerías, como fue la intención de artistas del siglo pasado y principios de éste.

Con su modelo "*el concepto ampliado del arte - una escultura social - una responsabilidad personal*", Beuys demostró cómo volver a descubrir el arte como medio para la regeneración y el cambio socio-político. Todos estamos llamados a hacer arte, cada uno a su modo, en su lugar de trabajo, contribuyendo por medio de la creatividad a generar un nuevo orden social y esto implica un compromiso personal. Él mismo tomó parte activa en política en el movimiento ecológico alemán de los Verdes

Para Beuys, el arte era una posición ante la vida. El arte tiene que originar una transformación de la conciencia individual de cada uno y, por último, una "*transformación no violenta*" de la sociedad.

Decíamos que durante su niñez, Beuys contemplaba a los animales destinados a la esquila en los campos y se imaginaba entonces a sí mismo con un bastón, mientras dirigía las ovejas hacia los mejores pastizales. Podemos decir ahora que el pastor-campesino se metamorfoseó (como los materiales que utilizaba para su creación) en el pastor-artista asumiendo la misión de guiar a su tiempo hacia una alquimia transformadora de la sociedad.

*“Siempre he tratado de mostrar como el arte es vida. Sólo desde el arte es posible dar forma a un nuevo concepto de economía en términos de necesidades humanas y no en el sentido de uso y consumo, político y de propiedad, sino en todo caso, como de producción de bienes espirituales.”<sup>12</sup>*

## 9. REFERENCIAS

1 “Benjamin H. D. Buchloh señala a Rosalind Krauss que nadie nunca ha comprobado históricamente este asunto (el accidente de avión en Crimea) y tiene dudas metódicas sobre cada episodio en relación con Beuys y sospecha que ha ‘planificado deliberadamente’ su propia leyenda”. Nota en la página 12 del libro *Joseph Beuys. The Essential*. Alain Borer. Thames and Hudson. Londres, 1996

2 Barthes, R. (1980), *S/Z*, México: Siglo XXI

3 Cfr. Barthes, R. *S/Z* 1970 Pág. 9

4 Barthes, R. *S/Z* 1970 Pág. 10

5 Barthes, R. *S/Z* 1970. Pág. 12

6 “Encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Beuys” - Ierardo, Esteban en Bernárdez Sanchis, Cármen. *Joseph Beuys*. Madrid. Ed. Nerea, 1998

7 “4 maneras de ser sensible” – Artículo por Arq. Javier Mozas en Revista “*a+t ediciones*” - Alava, España - Nº 14. 1999 Páginas 2-9, en Bernard Lamarche-Vadel. *Joseph Beuys: it is about a bicycle?*. París y Verona, 1985

8 Barthes, R. *S/Z* 1970. Pág. 15

9 *Joseph Beuys*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 15 de Marzo-6 de Junio de 1994

10 *Joseph Beuys*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 15 de Marzo-6 de Junio de 1994

11 Stachehaus, Heiner. *Joseph Beuys* – New York/London/París- Abbeville Press Publishers, 1991

12 *Joseph Beuys*, “Questions to Joseph Beuys,” interview by Jörg Schellmann and Bernd Klüser, December 1970, in *Joseph Beuys: The Multiples*, ed. Jörg Schellmann - Munich, New York, Cambridge, 1997

## 10. BIBLIOGRAFÍA:

BARTHES, R. y otros – *La Semiología* – Ed. Tiempo Contemporáneo – Buenos Aires. 1974 (3ª edición).

BARTHES, Roland – *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* – Ed. Paidós – Barcelona. 1994

BARTHES, Roland – *Elementos de Semiología* – Alberto Corazón Editor – Madrid. 1971

BARTHES, Roland – *S / Z* – Siglo XXI – México. 1980

BERNARDEZ SANCHIS, Carmen – *Joseph Beuys* – Ed. Nerea – Madrid. 1998

BERNARDEZ, C. – *Joseph Beuys* – Nerea. Madrid. 1999

BEUYS, Joseph – *En torno a la vuelta de Joseph Beuys, necrologías, ensayos, discurso.* – Inter. Naciones Bonn. 1986

LAMARCHE-VADEL, B. – *Joseph Beuys* – Siruela. Madrid. 1994

*Cómo explicar cuadros a una liebre muerta - 1965*





*Me gusta América. Le gusto a América - 1974*



Bomba de miel en el lugar de trabajo – 1977

